



# L'USO DEL LINGUAGGIO POZZESCO NEL PRIMO SETTECENTO SPAGNOLO: LA TERZA VIA DELL'ARCHITETTURA BAROCCA\*

*Sara Fuentes Lázaro*

## *Fra classicismo internazionale e casticismo*

Il secolo XVIII cominciò per la Spagna con la Guerra di successione, un conflitto internazionale per l'eredità di Carlo II d'Asburgo che investì la penisola fra il 1703 e il 1713 e che finì con l'ascesa al trono della Casa di Borbone. La campagna che Inghilterra, Olanda e Austria intrapresero contro la Francia per la successione al trono spagnolo rivelò i caratteri d'una vera e propria guerra civile tra i vecchi regni spagnoli, giacché la corona di Castiglia si schierò col candidato Borbone, mentre quella d'Aragona sostenne il partito dell'arciduca Carlo d'Austria<sup>1</sup>. Il clero spagnolo mantenne, in generale, un atteggiamento ambiguo e distaccato verso la nuova dinastia, la quale conservò il suo carattere francese per almeno la prima metà del Settecento e portò con sé un concetto molto diverso del rapporto tra Stato e Chiesa.

Nonostante l'incertezza politica e le divisioni interne, la stabilità del Tesoro Reale ottenuta attraverso le prime significative riforme di Filippo V produsse una certa ripresa economica, in particolare nel sud e nell'ovest mediterraneo della penisola iberica, dove ebbe luogo una sensibile crescita dell'attività commerciale e artistica. Valencia, Murcia e Andalusia, che facevano parte di aree storicamente distinte, erano sotto il potere di nobili ed ecclesiastici che se da un lato mostravano ancora forti resistenze alla politica centralista dei Borbone, dall'altro erano coscienti della necessità di raggiungere un'intesa con la Corona al fine di conservare i propri privilegi. D'altro canto, dopo la conclusione del conflitto e il consolidamento del potere dei Borbone in Spagna, il re vittorioso adottò una condotta compiacente verso quelle istituzioni che avevano sostenuto la sua causa, al punto che volle avvicinare queste *elites* all'amministrazione del governo centrale<sup>2</sup>.

Filippo V pagò in molti casi i debiti contratti con la Chiesa finanziandone le attività edilizie e le ristrutturazioni degli edifici più significativi. Tuttavia, in questo primo scorcio del Settecento, l'impianto centralista dei Borbone non presentava ancora la sua migliore risorsa nel campo delle arti, vale a dire l'Accademia Reale di Belle Arti di San Fernando<sup>3</sup>, e, di conseguenza, a quel tempo, la monarchia non era ancora in grado di imporre in modo efficace ai capitoli religiosi e ai consigli comunali il suo ideale di *buon gusto* come elemento distintivo della committenza della Corona.

I collegi cattedralizi, infatti, anche se in molti casi ricevevano un sostegno economico per la realizzazione delle loro opere, mantennero sempre

1. Konrad Rudolf, facciata della cattedrale di Valencia anche detta "de los Hierros" (1703-1707)

una considerevole autonomia circa la scelta dei progetti e degli architetti più adatti a soddisfare le proprie esigenze di ammodernamento, rappresentanza e affermazione culturale. E ciò avvenne specialmente presso quelle sedi diocesane che erano guidate da vescovi potenti e carismatici, come Antonio Folch de Cardona, Arcivescovo di Valencia; Lorenzo Mota Armengual, il primo Vicario Militare di Cadice; o Luis Antonio Belluga, viceré di Murcia e Valencia e più tardi cardinale a Roma. Patrocinando interventi di notevole valore artistico ed economico, tali committenti misero i loro progetti nelle mani di artisti che seppero dar vita a una “terza via” dell’architettura barocca in Spagna. Se nel *milieu* regio si cercò di perseguire lo stile del classicismo internazionale correlato all’assolutismo, attraverso l’importazione di architetti (come Rene Carlier, Filippo Juvarra e Giovanni Battista Sacchetti) da destinare alla fabbrica del Palazzo Nuovo – scuola dell’accademismo neoclassico in Spagna –, i maestri radicati nel *casticismo* o tradizionalismo (famiglia Churriguera, Pedro Ribera) furono destinati alle opere promosse dagli enti locali e dalla clientela religiosa. Senza accordarsi né col barocco classicista internazionale dei Borbone, né col *casticismo* principalmente castigliano, l’architettura praticata da artisti quali Rudolf, Acero o Bort ebbe la sua ragion d’essere in quei progetti come i grandi lavori di ristrutturazione delle cattedrali promossi dalle più prestigiose figure religiose.

### *Un maestro di formazione romana: Konrad Rudolf a Valencia*

Nel 1701, che fu un anno particolarmente turbolento per le vicende politiche spagnole, fu indetto un concorso pubblico per completare l’ingresso principale della sede arcivescovile di Valencia. La scelta del candidato, malgrado gli sforzi per modernizzarsi “alla pozzesca” del *Maestro de Obras* “residente” della cattedrale Juan Bautista Pérez Castiel<sup>4</sup>, ricadde sullo scultore e architetto austriaco Konrad Rudolf, anche conosciuto nei documenti con l’emblematico appellativo di “Il Romano”. Questa volontà di cambiamento del cabildo di Valencia fu supportata da un importante gruppo di intellettuali e scienziati riformisti pre-Illuministi, con sede in città, noto come *novatores*<sup>5</sup>, la cui formazione permise loro di agire come periti in numerosi progetti d’architettura e di ingegneria. Il parere esternato, sottoposto all’approvazione di Mon. Antonio Folch de Cardona, venne firmato dal trattatista ed erudito oratoriano Vicente Tomás Tosca, dal matematico Félix Falcó de Belaochaga e dal suo discepolo Juan Bautista Corachán insieme con l’architetto Rafael Martí, che raccomandarono la proposta di Rudolf, convinti dello “spirito e fuoco di invenzione”<sup>6</sup> dell’artista straniero.

La ristrutturazione della facciata della sede di Valencia fu promossa dall’arrivo in città dell’Arcivescovo Antonio Folch de Cardona O.F.M., elevato alla dignità proprio nel 1700, anno del passaggio in Spagna da una dinastia all’altra. Uomo nobile di famiglia *austracista*, Cardona accompagnò l’arciduca Carlo durante le operazioni di occupazione di varie località spagnole, tra cui Madrid e Barcellona, e fu accanto a lui anche nel 1711 durante il viaggio di ritorno a Vienna. Malgrado si trovasse in Austria, l’arcivescovo rimase il capo della diocesi di Valencia e in esercizio come presidente del *Supremo Consejo de España* in esilio, proteggendo il lavoro della cattedrale fino alla sua scomparsa presso la Corte imperiale il 21 giugno 1724. Ben inserito nell’entourage asburgico era anche Konrad Rudolf, che si fece nominare scultore *de cámara*

del futuro imperatore Carlo mentre il pretendente al soglio di Spagna occupava Barcellona<sup>7</sup>. Rudolf appare nella documentazione per la prima volta a Madrid intorno al 1700, riferito a Raimundo Capuz, membro di una famiglia di scultori genovesi stabilita a Valencia, che gli consigliò d'intervenire nel concorso per la fabbrica della sede di Valencia. Nella città mediterranea trovò presto il necessario supporto dell'ambiente politico *austracista* e scientifico dei *novatores*, che gli procurò il decisivo successo nella gara per la facciata. Come membro del corteo arciducale, Rudolf dovette ritirarsi dalla città di Valencia nel 1707, proprio come l'arcivescovo Cardona, e così il lavoro, con l'assenza del suo principale sostenitore e del suo architetto, rimase temporaneamente sospeso. Ritenendo definitiva la dipartita di Rudolf e Cardona, il cabildo responsabile riprese l'attività edilizia nel 1713 affidandola ai discepoli locali dell'austriaco, Francisco Vergara "Il Vecchio" e Francisco Stolz.

La formazione di Rudolf Konrad a Roma si svolse nell'ultimo decennio del Seicento, in coincidenza con la presenza in città di Andrea Pozzo, attivo come pittore, disegnatore di altari e architetto effimero. Le vite di Pozzo e Rudolf seguirono percorsi paralleli: tutti e due erano infatti originari delle regioni germaniche e provenivano da famiglie dedite a una modesta attività artistica. Entrambi, inoltre, rivolsero il loro interesse a quella Roma "teatro delle Idee e Scuola delle Arti"<sup>8</sup> degli ultimi anni del diciassettesimo secolo, dove subirono la decisiva influenza delle tendenze borrominesche. Più giovane di Pozzo, Rudolf mutuò anche la sensibilità scenografica e prospettica dell'architettura del gesuita, sia dipinta a fresco che come assemblaggio effimero, segnando in tal modo la sua opera.

Successivamente, essendo giunti a una certa maturazione artistica, i due maestri lasciarono l'Italia in cerca di nuovi mecenati, Rudolf si recò in Spagna col figlio dell'Imperatore, Carlo Asburgo, mentre Pozzo si stabilì alla Corte di Giuseppe I d'Austria<sup>9</sup>. Nelle loro nuove destinazioni ottennero incarichi di considerevole rilievo grazie ai quali poterono introdurre, sia all'interno dell'Impero che nella parte orientale della Spagna, un linguaggio barocco che risulta debitore nei confronti dell'architettura spettacolare ed effimera. Va detto che, quando nel 1711 Carlo successe a suo padre sul trono imperiale e Rudolf ritornò col suo corteo a Vienna per l'incoronazione, i due artisti non ebbero modo di conoscersi solo per un breve intervallo di tempo, dal momento che Pozzo era scomparso in quella stessa città meno di due anni prima.

La facciata della cattedrale di Valencia (fig. 1) – che fino ad ora rappresenta la sola opera sicuramente attribuibile a Rudolf in Spagna – non può essere sottoposta a un'esatta valutazione a causa degli adeguamenti applicati dalla commissione aggiudicatrice della fabbrica<sup>10</sup>, ed anche per le modifiche introdotte durante l'attuazione del progetto al quale è stata aggiunta una certa quantità d'ornamentazione superficiale, sebbene la struttura generale e la composizione proposte originariamente dal Rudolf siano fundamentalmente ciò che si trova costruito. Il piano della facciata risponde a una forma ovale disegnata dal corpo centrale leggermente concavo e le due ali d'accentuata convessità abbracciano lo spazio davanti a loro, richiamandosi al piano di un Teatro Sacro di Pozzo<sup>11</sup>, nel modo in cui Rudolf potette averlo visto nel 1695 innalzato a Roma. Questo disegno appare spiegato dal medesimo gesuita nel secondo volume del suo trattato (il testo della figura 45) come una fabbrica di grandi proporzioni, la cui importanza risiede nell'esatto punto della disposizione obliqua dei suoi elementi.

L'iconografia ellittica della facciata di Valencia (fig. 2), altamente innovativa per la Spagna di allora, fu sottoposta a critiche in quanto si considerava troppo grande e ingombrante per il modesto lotto di terreno che era disponibile. A sua difesa l'austriaco sostenne che proprio l'argomento usato contro di lui confermava l'efficacia della sua soluzione, dal momento che era precisamente un senso di superamento dello spazio visivo quello che ricercava mediante una complessa combinazione di curve e controcurve<sup>12</sup>. La composizione caratteristica del corpo superiore (fig. 3), con un particolare profilo spezzato e la parte superiore curva, affiancata da pilastri arrotondati su una mensola, così come la caratteristica distribuzione da parte a parte della facciata di gesticolanti sculture a tutto tondo, sono risorse molto vicine alle forme generali della parte superiore *del tempietto circolare sormontato dallo stemma della Casa d'Austria*, che ospita la dedicatoria a Leopoldo I sulla copertina del primo volume del *Prospettiva*. Rudolf lavorò per rinforzare l'impressione d'altezza potenziando gli scomparti verticali (fig. 4) servendosi delle colonne corinzie al modo di Palladio<sup>13</sup>, con un terzo del fusto decorato – una combinazione frequentemente usata dal Pozzo<sup>14</sup> – che si riducevano verso la cima della facciata per creare l'illusione di una maggiore elevazione di quella effettivamente raggiunta (36 m). Gli elementi portanti staccati si facevano sporgere su lesene in obliquo<sup>15</sup>, segnalando il cambiamento convesso-concavo del paramento centrale, poggiati su trabeazioni molto angolate, molto frammentate, vicine allo stile caratteristico dell'architettura effimera di Pozzo. Anche se, come qui si suggerisce, è molto probabile che Rudolf abbia conosciuto il primo volume del *Perspectiva Pictorum Architectorum*<sup>16</sup> durante la sua formazione nel periodo 1693-1702, quello che senza dubbio la facciata dimostra, nell'insieme e nel dettaglio, è l'esperienza diretta e ben assimilata degli edifici "illusionisti" romani di Pozzo (fig. 5).

### *Tra architetti e ingegneri. Vicente Acero a Guadix e Cadice*

Per individuare un altro esempio di architettura pozzesca in Spagna dobbiamo avvicinarci alla figura di Vicente Acero y Arebo la cui formazione è stata condizionata dalla sua volontà di essere ad un tempo artista, architetto e costruttore. Gli anni passati come capomastro al servizio delle opere più importanti del suo mentore, l'architetto militare e ingegnere Francisco Hurtado Izquierdo<sup>17</sup>, diedero ad Acero una solida istruzione in materia d'aritmetica, algebra, di geometria e stereometria<sup>18</sup>. Secondo la sua stessa dichiarazione imparò durante un soggiorno in Italia a contatto con i "maestri silenziosi"<sup>19</sup> che sono gli edifici dei grandi architetti, ma la sua formazione è in gran parte dovuta alla conoscenza della trattatistica. L'inventario appartenente al suo testamento ci rivela il possesso di una certa quantità di libri<sup>20</sup>, fra i quali si trovano i classici della teoria architettonica come Vitruvio, Alberti, Serlio, Palladio e Vignola, accanto ai numerosi trattati di matematica, geometria e nautica tra cui quelli di scienziati gesuiti (José de Zaragoza, Paolo Cassiani)<sup>21</sup>. Profondamente da lui assimilata risulta anche l'opera degli eruditi spagnoli, principalmente il *Compendio Mathematico* di Tosca<sup>22</sup>, l'*Arquitectura civil recta y oblicua* di Caramuel<sup>23</sup> e l'*Arte y Vso de Architectvura* del madrileno Frate Lorenzo de San Nicolás<sup>24</sup>; tuttavia ben più riconoscibile nel suo lavoro fu l'impronta degli scritti di architetti moderni che pure si trovavano nella sua



biblioteca, come Charles-Augustin D'Aviler<sup>25</sup> e soprattutto i due volumi di Andrea Pozzo. L'influsso esercitato dal gesuita su Acero risulta evidente non solo nei suoi disegni ma anche nei suoi scritti dove lo cita come autorità delle «generalì regole in materia comune»<sup>26</sup> in termini di composizione architettonica, correggendo l'idea che il *Prospettiva Pictorum Architectorum* veniva esclusivamente usato in Spagna come repertorio di immagini<sup>27</sup>. Le osservazioni fatte dal Pozzo sul Gesù di Jacopo Vignola, sul Sant'Ignazio di Orazio Grassi o sul San Fedele a Milano di Pellegrino Tibaldi furono molto apprezzate da Acero, che teneva molto a questi architetti, i veri «eroi della professione»<sup>28</sup>. Acero condivideva un senso dell'architettura molto simile a quello del Pozzo e ambedue difesero la libertà creativa degli «architetti moderni, i quali per qualche variare delle architetture, sono in poco conto mentre non seguitano totalmente lo stile antico»<sup>29</sup> contro coloro che «tengono in conto gli antichi come oracoli»<sup>30</sup>. Nel *Perspectiva Pictorum Architectorum*, come negli opuscoli

2. Konrad Rudolf, facciata della cattedrale di Valencia, vista da sotto in sù (1703-1707)
3. Konrad Rudolf, facciata della cattedrale di Valencia, dettaglio del corpo superiore (1703-1707)
4. Konrad Rudolf, facciata della cattedrale di Valencia, dettaglio dell'attico, (1703-1707)
5. Andrea Pozzo, *Perspectiva Pictorum Architectorum*, Roma 1693, I. *Dedica all'imperatore Leopoldo VI*, immagine speculare del corpo superiore del tempio





6. Vicente Acero, facciata della cattedrale di Guadix (Andalusia orientale), 1738

polemici di Acero<sup>31</sup>, si osserva un concetto del disegno dove era essenziale sia l'ingegno che l'invenzione "per selezionare e prevedere le cose veramente pensate"<sup>32</sup>. Come "belli ingegni" loro stessi Pozzo e Acero reclamavano l'autonomia per i moderni che "bandirono la maldestra ignoranza con la quale progettavano i primi antichi architetti (...) e ci fecero conoscere il meglio della pratica che è stata istituita"<sup>33</sup> e optarono per la varietà dei modelli della nuova sperimentazione in contrasto con la rigida teoria dogmatica. Si decisero per il progresso delle forme nuove e dei repertori attualizzati sia tecnici che formali in una "progressione architettonica a partire da modelli architettonici e soluzioni già accettate" che l'artista spagnolo trovò nel trattato di Pozzo, "una progressione evidente nelle due chiese dei Gesuiti a Roma e Milano"<sup>34</sup> che lo spagnolo ammirava tanto.

Gran parte della formazione di Acero fu anche dovuta ai rapporti che intrattenne durante la sua vita professionale con i membri del *Real Cuerpo de Ingenieros Militares* fondato nel 1711 da Felipe V. Abbiamo già accennato all'apprendistato presso il suo maestro Hurtado Izquierdo, ma è documentato anche il contatto col colonnello Andrés de los Cobos, che riferiva che Acero avesse "un gusto speciale in quanto di suo io abbia visto"<sup>35</sup>; inoltre, mentre era a Cadice già nella maturità della sua carriera, Acero ebbe relazioni coll'*Ingeniero General* Jorge Próspero Verboom e il *Maestro Mayor de Obras Reales* di Filippo V, Juan Román<sup>36</sup>, che furono entrambi estimatori del lavoro di Acero<sup>37</sup>.

Tra i principali interventi, come *tracista* e come costruttore, di Vicente Acero abbiamo scelto di mettere a fuoco il disegno della facciata della cattedrale di Guadix e la pianta della nuova cattedrale di Cadice, a causa della loro notevole dimensione e perché notoriamente influenzate dall'architettura pozzesca. Sappiamo che la pianta della cattedrale di Guadix era completa-

mente fondata e in fase avanzata la muratura<sup>38</sup> nel momento in cui Acero ricevette nel 1714 il compito di riprendere la costruzione e la progettazione della facciata, anche se l'opera gli fu commissionata ufficialmente solo nel 1738. I lavori furono condotti da Acero, che si limitò a controllare il cantiere sporadicamente, ma con notevole successo a giudicare dalla critica<sup>39</sup>, mentre lavorava in altre importanti opere, come la sede di Cadice e il Palazzo per la Real Fabbrica di Tabacchi di Siviglia. A Guadix, l'impronta più personale di Acero si trova nel caratteristico frontale della cattedrale, dove si riflette una grande decisione e inventiva (fig. 6). Di fronte al paramento murario completamente piatto e oblungo assegnato alla facciata, il disegno di Acero cercò di sottolineare l'accesso al tempio fornendo dinamismo e plasticità all'insieme; attaccò quattro massicci pilastri coinvolgendo tutta la larghezza con una sovrapposizione di colonne, più alte nel centro e che diminuivano verso gli estremi, ottenendo così una articolazione che riusciva ad alleggerire l'orizzontalità della pesante trabeazione: così interpretò la risorsa pozzesca di fare sporgere i piedritti in diagonale sulla superficie dei suoi altari, allo scopo di ricavare una struttura ondulata dipendente da un muro rettilineo<sup>40</sup>. Nelle estremità laterali della facciata-schermo (o facciata-telone), fissò il profilo con due paraste o pilastri "seduti" direttamente presi dalla fig. 75 *Altare Capriccioso* di Pozzo<sup>41</sup>, che rinforzarono l'aspetto piramidale e sinuoso del fronte, rompendo il grave geometrismo tipico del Seicento *Herreriano* spagnolo<sup>42</sup> (fig. 7). Anche se il disegno fu molto ritoccato quando, decenni dopo la scomparsa di Acero, si rimise mano all'opera con aggregazioni che confusero l'idea originale di movimento con la fina decorazione, stipiti e pinnacoli affilati, la lezione di Pozzo rimase evidente, sia nella decorazione che in termini di composizione, e malgrado l'architetto avesse dovuto aderire allo stato precedente del lavoro, riuscì a creare varietà e dinamismo nella superficie proposta.

Quando Vicente Acero si presentò al concorso per la seconda chiesa cattedrale di Cadice, questo porto dell'Atlantico era appena stato inaugurato come sede ufficiale del monopolio commerciale spagnolo con *Las Indias* (= Le Indie Occidentali, cioè il continente americano) che avrebbe finanziato<sup>43</sup> i tre quarti del nuovo edificio promosso dal Mons. Lorenzo Armengual, primo Vicario Militare e membro del *Consejo de Castilla*<sup>44</sup>. In tale progetto la Compagnia di Gesù (fino alla sua espulsione nel 1767) ebbe un importante ruolo intellettuale; dal 1580 i gesuiti erano i responsabili dell'istruzione dei figli dell'aristocrazia presso il loro Collegio di Cadice, che da un reale decreto del 1685 fu istituito come Cattedra di Matematica assegnata per la formazione dei soldati di marina, inizialmente sotto l'autorità del professor moldavo del Collegio Imperiale di Madrid, p. Jakob Kresa<sup>45</sup>. Nel 1688 furono aggiunti a questo istituto gli studi nautici, l'astronomia e l'ingegneria militare, e così naque il centro studi scientifico precursore della *Real Escuela de Guardiamarinas* di Cadice, che avrebbe sostituito la Cattedra come centro di addestramento militare marittimo nel 1717<sup>46</sup>. Tale operazione, voluta da Filippo V, ebbe lo scopo di attenuare la posizione di predominio che i matematici dell'Ordine avevano sviluppato e mantenuto sotto la dinastia Asburgo in Spagna, tuttavia gli scienziati mantennero la loro autorità e il loro prestigio. L'esaminatore e il commissario principale per il concorso di selezione del *Maestro de Obras* della nuova cattedrale di Cadice fu il matematico gesuita Francisco del Orbe, e consultati nelle varie fasi del progetto, tra il 1727 e il 1730 furono il matematico e pittore quadraturista Lucas Valdés<sup>47</sup> e l'architetto madrileno dell'Ordine Francisco Gómez<sup>48</sup>.



7. Vicente Acero, facciata della cattedrale di Guadix, dettaglio di una parasta sedente, 1738





8. Vicente Acero *et alii*, facciata  
della cattedrale di ~~Cádiz~~, 1722-1838

L'aspetto attuale della cattedrale nuova di Cadice (fig. 8) conserva a stento qualche rapporto con l'originale progetto di Vicente Acero, del quale disponiamo di una copia datata 1725 presso l'Archivio della Cattedrale di Cadice e di una media proiezione della facciata nella Biblioteca Nazionale di Madrid<sup>49</sup>. Nell'ultima delle grandi cattedrali spagnole, Acero cercò di armonizzare alcuni modelli nazionali storici, come il rinascimentale della sede di Granada<sup>50</sup> col linguaggio del tardo barocco romano. L'influenza delle idee del gesuita Pozzo si fece evidente nello sviluppo dei sostegni (fig. 9), che, partendo dalle articolazioni colonnari della cattedrale granadina di Diego Siloe, trovarono nelle proposte del Pozzo una soluzione strutturale per l'altezza della nave e un aggiornamento stilistico adatto per lo splendore del nuovo tempio<sup>51</sup>. Come elemento innovativo, Acero fece sua la dinamica composizione di superfici complesse, così caratteristica dell'altaristica pozzesca, risorsa che accentuò ai piedi della chiesa sostituendo la chiusura della facciata con un complesso discontinuo di piedritti e vani di una tale audacia che la critica neoclassica lo giudicò raccapricciante (come sarà discusso di seguito). La facciata di potente senso ascendente, nonostante le due imponenti torri che l'affiancano, si contraddistingueva per la presenza della doppia cupola progettata per superare ogni volta progettata o costruita sul suolo spagnolo (fig. 10). Le sue fattezze principali riflettevano il modello di Grassi per la cupola della chiesa di Sant'Ignazio<sup>52</sup> ripreso da Pozzo ma mai realizzato, un'ambiziosa struttura che è rimasta solo sulla carta.



Vicente Acero, come Andrea Pozzo, fu sottoposto dai suoi datori di lavoro a severi controlli sulla sua produzione, e l'artista spagnolo, come l'italiano, fu protagonista di varie polemiche che giunsero ad avere un elevato profilo pubblico<sup>53</sup>. Il cabildo di Cadice sottopose il progetto di Acero al parere di tre architetti di Corte, all'opinione di due maestri Andalusi e, infine, si ricorse a matematici e ingegneri per esaminare il disegno. Acero, così come Pozzo con l'altare del Gesù, fu accusato di plagio da un altro costruttore concorrente nella gara, ma tale accusa fu respinta sia dall'architetto Diego Landa che dal matematico gesuita e pittore Lucas Valdés<sup>54</sup>. Di fronte alla diffidenza e al veloce mutamento dei giudizi sul proprio conto, Acero abbandonò il progetto e nel 1739 si dimise dalla sua carica, un atto estremo che Pozzo aveva solo potuto minacciare di compiere nel processo dell'altare di Sant'Ignazio<sup>55</sup>.

La loro fortuna critica nel XVIII e XIX secolo fu soggetta agli stessi attacchi da parte dell'intransigenza neoclassica. Lo storiografo illuminista Eugenio Llaguno Amírola si rivolse con veemenza contro Acero, adoperando alcune espressioni simili a quelle utilizzate da Francesco Milizia contro Pozzo<sup>56</sup> nelle sue memorie: "si rimarrà stupefatti come costui abbia potuto sì follemente vaneggiare. Piedistalli sopra piedistalli, colonne sopra mensole, ondulazioni continue, frontespizj infranti, risalti, figure irregolari"<sup>57</sup>. Negli stessi anni e con un equivalente vocabolario, Llaguno deplorava che l'architettura di Acero si distingueva da quella all'antica per la "stravaganza delle sue parti ed accessori, che la rendono meschina, ridicola e confusa. È tutta piena

9. Vicente Acero *et alii*, interno della cattedrale di Cádiz (1722-1838)

10. Composizione a partire dal disegno, copia dell'originale di Vicente Acero, di media facciata della cattedrale di Cádiz. Biblioteca Nazionale di Madrid [DIB/18/1/877].

di angoli ottusi e acuti, alcuni entrati altri uscenti, non solo sui pilastri ma anche nelle cappelle, le cui furiose sporgenze nelle cornici vogliono incontrarsi le une verso le altre, e sono tali e tante le increspature, che non c'è una sola porzione di parete rettilinea"<sup>58</sup>.

Il progetto di Acero fallì a causa dei disaccordi tecnici preliminari<sup>59</sup> sul modo di risolvere la fondazione di una sezione particolarmente instabile del terreno e sui problemi di tettonica che avrebbe sofferto l'enorme cupola. Non ci fu mai alcuna critica di natura estetica o stilistica da parte dei suoi contemporanei e non c'era nulla al tempo della presentazione del progetto che permettesse di pensare che potesse rivelarsi insoddisfacente in termini estetici. Il giudizio sull'architettura di Acero, come anche su quella di Andrea Pozzo, dovette fare i conti col rapido mutare del gusto, condizionato dalla comparsa della sensibilità illuminista che in Spagna fu agevolata dal nuovo predominio francese. Vicente Acero, attivo tra il 1700 e il 1739 circa, si trovò così schiacciato tra la vecchia architettura *herreriana* e l'esaltazione del nuovo ideale neoclassicista: un arco di appena quarant'anni che corrisponde al periodo in cui l'influenza del Pozzo e del suo trattato agì in Spagna in misura maggiore.

### *Un monumento degno di un cardinale: Jaime Bort nella cattedrale di Murcia*

Il cardinale Luis Antonio de Belluga y Moncada fu nominato vescovo responsabile della strategica diocesi di Cartagena su richiesta del confessore di Filippo V, il gesuita Guillaume Daubenton<sup>60</sup>. Grazie alla risoluta attività di Belluga durante la guerra<sup>61</sup>, il re recuperò l'oriente spagnolo e, come ricompensa per i suoi servizi e anche per allontanarlo dal regno e diminuire così la sua crescente influenza, investì Belluga del titolo cardinalizio nel 1719. Questi anche se si dimise dal vescovato nel 1723 per stabilirsi definitivamente a Roma, continuò ad esercitare il suo comando in tutte le questioni relative alla sua ex diocesi. Avendo dimostrato di essere un ottimo propagandista<sup>62</sup>, Belluga capiva il valore simbolico e rappresentativo delle opere monumentali, al punto che quando si presentò l'occasione di modificare il vecchio fronte della cattedrale, guastato da una piena del fiume nel 1733, spalleggiò con ardore la demolizione della deteriorata facciata rinascimentale per ordinare in seguito l'erezione di una magnifica facciata-retablo barocca. Il cardinale contribuì personalmente a finanziare il progetto, il cui costo fu ricavato per l'80% dalle decime della diocesi, e per il restante 20 fu suddiviso fra il prelato e la Corona<sup>63</sup>.

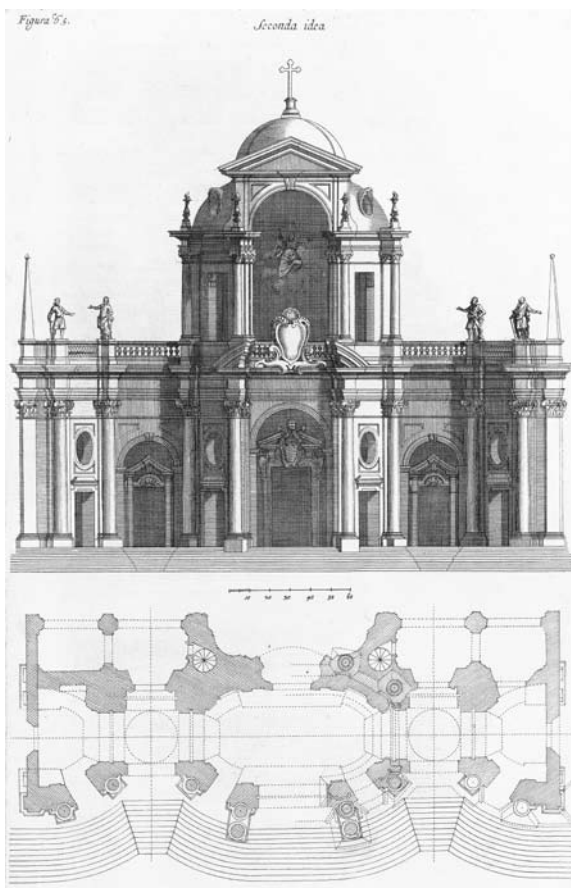
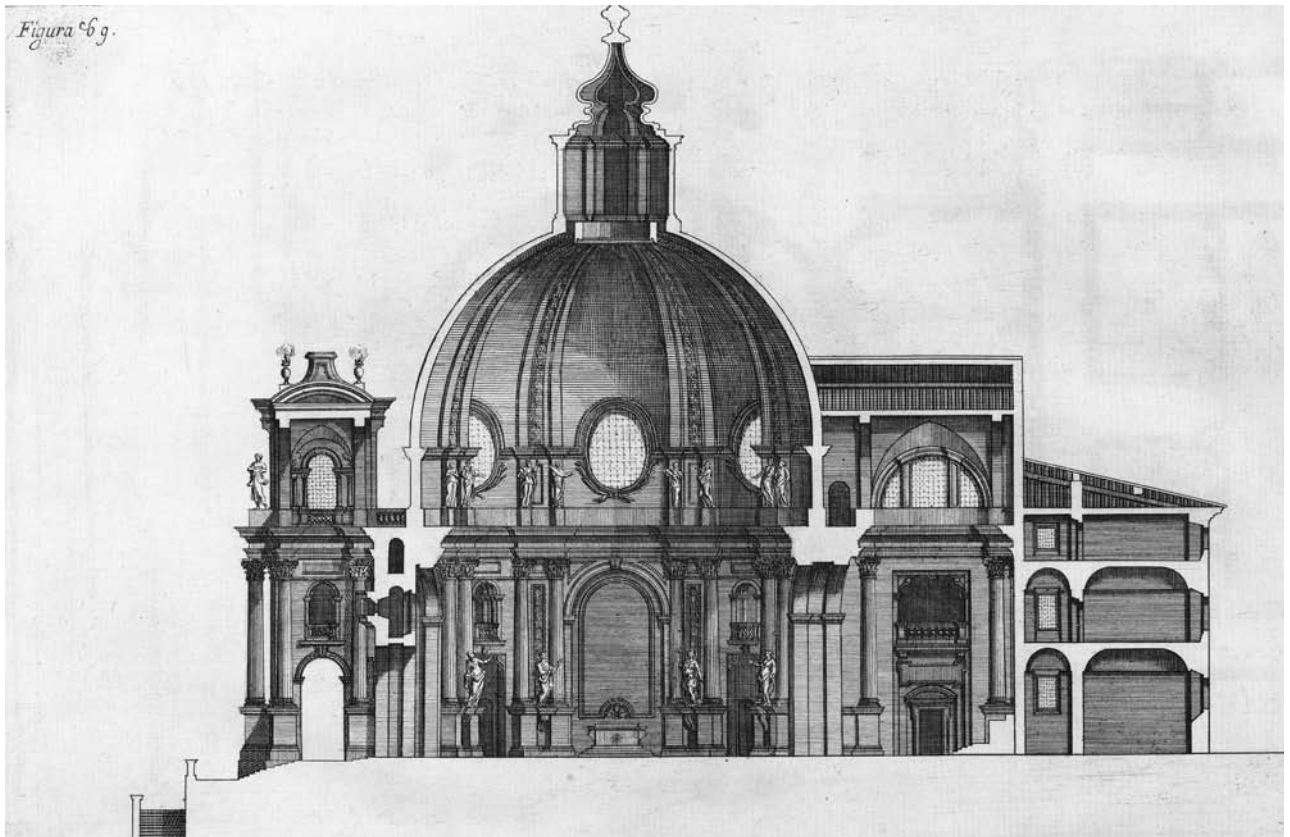
Per rinnovare il fronte della cattedrale si richiesero impianti e progetti da molti architetti, ma la raccomandazione dei gesuiti<sup>64</sup> di consultare l'ingegnere responsabile della costruzione dell'arsenale di Cartagena, in quel momento destinato a Murcia per incanalare i fiumi traboccanti<sup>65</sup>, fu il passo definitivo per avviare il disegno del piano, preventivare l'opera e dargli inizio (fig. 11). Sebastián Feringán, membro veterano del *Real Cuerpo de Ingenieros* sotto il comando di Jorge Próspero Verboom, e di completa formazione trattatistica, tecnica e costruttiva, redisse una relazione nel 1734 che invitava il capitolo ad assumersi l'onere della realizzazione di una fabbrica di nuovo impianto. Feringán realizzò il progetto per la fondazione e la base del fronte, occupandosi anche della distribuzione dell'alzato (un disegno attualmente non conservato<sup>66</sup>), ma non prese mai la direzione costruttiva. La ricerca di un





architetto dovette continuare fino al mese di aprile del 1736 quando, chiamato dalla famiglia Belluga, prese la direzione dei lavori lo scultore e architetto Jaime Bort Milla, *Maestro Mayor* del comune e della cattedrale di Cuenca. Bort era originario di Valencia, e sebbene si conosca molto poco della sua formazione<sup>67</sup>, le influenze dimostrate dalle sue opere indicano che fu educato nel contesto internazionale degli architetti valenciani, dove circolarono tanto i trattati locali quanto quelli italiani; la sua opera risulta definita dal concetto scenografico, intellettuale e di eccezionale tecnica del linguaggio posseduto dall'austriaco Konrad Rudolf, dal matematico Caramuel Lobkowitz o dal "prospettivo" Pozzo<sup>68</sup>. La conoscenza di Bort dell'architettura di Pozzo fu dovuta alla vasta diffusione del trattato di *Perspectiva* nell'Oriente mediterraneo spagnolo<sup>69</sup>, dal momento che non ci è giunta alcuna prova documentale

11. Jaime Bort e Pedro Fernández,  
facciata della cattedrale di Murcia  
(1736-1754)



di suoi eventuali soggiorni in Italia o nei confini imperiali. Anche se la sua libreria ci è sconosciuta, siamo però certi che uno dei discepoli di Bort, Martin Solera, rimasto come capomastro della cattedrale di Murcia, possedette una copia completa del trattato di Pozzo<sup>70</sup>, e, inoltre, analizzando il lavoro di Bort nel suo insieme risulta chiaramente che fra le opere d'architettura da lui consultate si trovava necessariamente quella di Pozzo<sup>71</sup>.

Autonoma dallo spazio gotico nascosto all'interno, la nuova facciata murciana era una superficie di chiusura, sottolineata da un'architettura collegata agli ordini ma compositivamente audace come quella di Pozzo, riconoscibile nell'uso dei piedritti organizzati come edicole, nella distribuzione espressiva della scultura, nell'impiego di superfici densamente articolate, nelle balaustre o nel complesso attico arrotondato. Lo sfruttamento dell'altaristica di Pozzo, soprattutto delle forme dell'altare di Sant'Ignazio, si rinforzò con l'uso della policromia nei diversi materiali, così come la profusione di dettagli coperti da un sottile strato d'oro, perso tempo fa. Il complesso si istituì come un retablo architettonico per solennizzare lo spazio urbano sistemato come ultimo passo dei lavori, che aveva bisogno di un intorno decoroso per apprezzarne le dimensioni e gli effetti<sup>72</sup>.

Nel 1745 era già costruito il primo piano conforme ai disegni di Bort<sup>73</sup>, ma nel 1747, pressato dai costi, il cabildo adottò la decisione di riorganizzare il progetto, per accorciare i tempi d'esecuzione e semplificare il lavoro<sup>74</sup> di fronte all'imminente trasferimento di Bort alla Corte<sup>75</sup> di Madrid. Secondo la nuova configurazione dell'opera si eliminò il piano intermedio tra il basamento e l'attico, riducendo notevolmente l'altezza e la monumentalità della facciata per adattarsi a concetti superficialmente decorativi, come era appunto accaduto ai progetti originali di Rudolf a Valencia e Acero a Guadix.

Sotto la direzione di un terzo maestro la facciata si completò nel 1751 ma i lavori continuarono fino al 1754 nella coperta della cupola d'accordo con le soluzioni proposte da Bort e successivamente sostenute da altri riconosciuti artisti come lo scultore Francisco Salzillo e il capomastro collaboratore di Acero, Gaspar Cayón<sup>76</sup>. Le fonti contemporanee affermano che gli esperti del cabildo cercavano un disegno per la cupola come quelli proposti da Pozzo "soltanto una emisfera a tutto sesto sopra un banco, nel quale ci sono finestre ovali, come propone il Padre Andrea Pozzo della Compagnia di Gesù nel suo secondo tomo di Architettura e Prospettiva"<sup>77</sup> (fig. 12). Sembra plausibile che, tenendo d'occhio questi suggerimenti, Bort trovasse l'ispirazione in quello stesso volume dalle idee di Pozzo per il sistema cupola-facciata del progetto per San Giovanni in Laterano e così proponesse di situare la cupola immediatamente dietro la facciata, nella parte più moderna del tempio, affidando la sua sustentazione ai piedritti da lui fondati nel fronte della cattedrale<sup>78</sup> (fig. 13); all'esterno, l'emisfera di pietra restava nascosta, inserita tra muri ottagonali con quattro finestre ovali praticati nella base e sovrastata dal tetto pertinente agli usi locali (fig. 14).

Nel programma iconografico della facciata, fornito dal segretario del cabildo Bernardo de Aguilar, si rintraccia l'influsso del sermone proferito dal gesuita Baltasar Pajarilla nel 1734, poi pubblicato in seguito alla grande popolarità che aveva riscosso<sup>79</sup>. Come detto in precedenza, la Compagnia, potente istituzione locale, influenzò lo sviluppo di questa fabbrica, ma ebbe anche un notevole impatto sull'architettura levantina spagnola in generale e di Murcia in particolare, dovuto alla forte influenza culturale della Società

12. Andrea Pozzo, *Perspectiva Pictorum Architectorum*, Roma 1700, II 89

13. Andrea Pozzo, *Perspectiva Pictorum Architectorum*, Roma 1700, II 85, *Seconda idea*

14. Jaime Bort e Pedro Fernández, facciata della cattedrale di Murcia, vista laterale della cupola dietro l'attico, 1736-1754



sul suo territorio, un'influenza attuata per mezzo delle sue importanti biblioteche<sup>80</sup>, della sua collaborazione con il potente cardinale Belluga ed infine attraverso i diversi architetti che lavorarono per tutta la regione. Cayetano Alcázar, Carlos de la Reguera e Pedro Fresneda sono buoni esempi di professionisti gesuiti altamente qualificati che agirono anche come ingegneri consulenti, nella cattedrale di Murcia senza'altro, e ebbero un notevole ruolo nello sviluppo del barocco settecentesco murciano, con una propensione ai modi pozzeschi in innumerevoli facciate minori e *retablos*<sup>81</sup>.

### Conclusioni

La costruzione di queste importanti imprese, in enclavi periferiche ma di grande interesse culturale ed economico, si realizzò in base a scelte stilistiche consapevolmente innovative. I maestri responsabili erano artisti istruiti e con una solida padronanza delle conoscenze tecniche sebbene nessuno di loro fosse legato al fenomeno dell'Illuminismo, ma fosse invece parte di un riformismo intellettuale le cui fonti erano ancora prevalentemente di origine italiana. Tra queste figure i religiosi - scrittori, architetti e scienziati - mantennero un indubbio primato. Gli artisti presenti in questa corrente fecero un uso estensivo delle tecniche architettoniche del gesuita Andrea Pozzo, la cui ricezione avvenne attraverso il contatto con la sua opera effimera, la sua altaristica e la diffusione del suo trattato *Perspectiva Pictorum Architectorum*, utilizzato precocemente in diversi centri iberici<sup>82</sup>. Il fatto che alcuni degli elementi strutturali e compositivi evidenziati finora sulla facciata di Valencia, Guadix, Cadice o Murcia siano compatibili con una varietà di influenze presenti nell'arte barocca italiana di quel tempo non indebolisce il rapporto di questi architetti col gesuita, anzi, la conoscenza dimostrata nell'utilizzazione dei concetti sia strutturali che compositivi rivelano un'attenta e diretta esperienza dell'architettura e dell'altaristica di Pozzo<sup>83</sup>.

Il successo di questa "terza via" del linguaggio barocco in Spagna è dovuto ad una sintesi di fattori<sup>84</sup>: innanzitutto il crescente studio dei trattati artistici, architettonici e tecnici da parte dei maestri spagnoli, poi la qualità e la capillare diffusione della didattica scientifica gesuita, infine la creazione e lo sfruttamento di corporazioni specializzate di architetti e ingegneri che fornivano servizi per ogni tipo di opera civile, militare e religiosa. Prodotto di un elaborato disegno, questo linguaggio fu recepito nell'ambiente dei matematici, degli architetti e degli ingegneri militari, e partecipò al più generale rinnovamento intellettuale che coinvolgeva sia le scienze fisiche che le arti. In questo contesto si spiega la qualità intellettuale di quest'architettura che si rivela in contrasto con il messaggio di uniformità artistica e culturale voluto dai Borbone. E d'altro canto, tale contrasto è anche rivelatore del fatto che il potere ecclesiastico spagnolo era saldo e non sarebbe diminuito almeno fino alla metà del Settecento con l'ascesa di Carlo III al trono<sup>85</sup>. A partire dalla seconda metà del secolo XVII e in particolare dopo l'istituzione definitiva della *Real Academia* di San Fernando a Madrid il 12 aprile 1752, l'ufficializzazione dell'insegnamento delle Belle Arti esercitò un inarrestabile effetto uniformatore al punto di divenire egemone con l'emissione dei *Reales Cédulas* del 1777 che sottoponevano tutta l'attività architettonica spagnola di una certa rilevanza alla censura preventiva dell'Accademia<sup>86</sup>.

## NOTE

- \*1 Questo lavoro è parte delle attività del Gruppo di Ricerca UCM "Arte, arquitectura y civilización Corte de en España. Siglos XV-XVIII" (Reg. no. 930.741) e del Progetto di Ricerca UCM-MEC "Los lugares del Arte. Del taller del artista al espacio expandido en la sala de exposición" (Reg. no. HAR2010-19406) finanziato dal Ministero spagnolo della Scienza e dell'Innovazione. L'intervento che qui presento costituisce parte del mio progetto per il dottorato di ricerca il cui titolo provvisorio è *Diffusione del linguaggio di Andrea Pozzo nel Settecento Europeo e Spagnolo*. Desidero ringraziare il dott. Antonio Vinciguerra per la revisione del testo italiano.
- Anche Carlo VI d'Austria pretendeva il trono iberico dopo la morte di Carlo II di Spagna, originando così la Guerra di successione. Ma una volta asceso al soglio imperiale, nel 1711, fu costretto ad abbandonare le sue mire sulla corona spagnola.
- 2 A. R. Peña, *La crisis sucesoria de la monarquía española. El cardenal Portocarrero y el primer gobierno de Felipe V. (1698 - 1705)*, Barcelona 2005, I, *passim*.
  - 3 La fondazione di un'Accademia Reale delle Belle Arti fu dovuta alla proposta dello scultore italiano Domenico Olivieri (direttore del cantiere di scultura del Palazzo Reale Nuovo). L'Accademia fu istituita da Filippo V nel 1744 con la denominazione di *Junta Preparatoria*.
  - 4 Chi accompagnò il suo progetto invocava l'autorità della trattatistica, e fra l'altro segnalava "Andrea del Poço en sus Láminas". Archivio Cattedrale Valencia (d'ora in poi A.C.V.) *Explicación del modelo que ha hecho Juan Pérez Castiel, maestro de obras del muy ilustre Cabildo: hecha y firmada por su hijo Monsen Juan Pérez, Presbítero, de la fachada de la puerta principal de la iglesia*, collocazione 656:1A apud F. Pingarrón-Esaín, *La fachada barroca de la Catedral de Valencia. Los contratos originales y otras noticias de la obra, en torno al año 1703*, in "Archivo de arte valenciano", 67, 1986, p. 56, n. 21.
  - 5 La parola fu usata nel 1714 da Francisco Palanco, filosofo tomista-aristotelico, *vid.* A. Mestre Sánchez, *Los novatores como etapa histórica*, in "Studia Historica. Historia Moderna", 14, pp. 11-13. Altri scienziati appartenenti a questa avanguardia furono il matematico e astronomo gesuita José Zaragoza (- 1679) e il matematico Baltasar Íñigo - commentatore di C. F. Milliet Dechaies -, oltre a vari altri illustri medici, umanisti e filosofi.
  - 6 A. Ponz, *Viage de España, o Cartas en que se da noticia de las cosas mas apreciables y dignas de saberse, que hay en ella*, [Madrid 1772-1794], 2 ed. Madrid 1779, IV, p. 25.
  - 7 *Ibidem*.
  - 8 Archivum Romanum Societatis IESU (d'ora in poi A.R.S.J.) *Lettera di padre Oliva ad Andrea Pozzo, Torino, 1679, 27 giugno*, Med. 34 I, cc. 148v-149 apud A. Manichella, *Il pittore della casa di San Fedele*, in V. De Feo, V. Martinelli, *Andrea Pozzo*, Milano 1996, p. 237, n. 26.
  - 9 Pozzo dedica il secondo volume del trattato a Giuseppe I, arciduca d'Austria. Il primo volume era stato sottoposto alla protezione di suo padre, l'imperatore Leopoldo VI.
  - 10 Nelle capitolazioni firmate tra Capitolo e Rudolfo si facevano un insieme di specificazioni, allo scopo di fissare i termini del contratto il più inequivocabilmente possibile, come il numero e la decorazione delle colonne, la distribuzione della scultura in nicchie e i fregi decorati con "trofei della Chiesa" e altri dettagli che sono stati spesso modificati durante l'esecuzione. A.C.V. *Contrato firmado entre el cabildo de la metropolitana de Valencia y el escultor y arquitecto Conrado Rudolfo sobre la obra de escultura y adorno a realizar en la fachada principal de la catedral de dicha ciudad, 1703, marzo, 6, Valencia*, protocollo 3183, cc. 428v-447 apud F. Pingarrón-Esaín, *La fachada barroca...*, cit., pp. 57 sgg.
  - 11 A. Pozzo, *Perspectiva Pictorum Architectorum*, Roma 1700, II, fig. 45: *Pianta di teatro sacro fatto in Roma e come si dispone*.
  - 12 A.C.V., *Manifestación de Conrado Rodulfo*, collocazione 656:2 apud F. Pingarrón-Esaín, *La fachada barroca...*, cit., p. 55.
  - 13 A. Pozzo, *Perspectiva Pictorum Architectorum*, Roma 1693, I, fig. 52: *Disegno geometrico d'un cornicione d'ordine composto*.
  - 14 Eccetto per il fusto torso. *Ibidem*.
  - 15 A. Pozzo, *Perspectiva...*, cit. II, fig. 65: *Un altro altare per l'istesso effetto alquanto mutato*, fig. 66: *Pianta & elevatione del passato disegno*.
  - 16 A. Pozzo, *Perspectiva...*, cit. I, fig. 58: *Edificio ottangolare d'ordine corinthio*, fig. 64: *Fabbrica quadrata*, fig. 71: *Teatro delle Nozze di cana Galilea fatto nella chiesa del Giesu (sic) di Roma l'anno 1685 per le 40 ore*.
  - 17 M. A. Raya, *Francisco Hurtado Izquierdo y su proyección en el arte andaluz del siglo XVIII*, in *Acti del Congreso Internacional Andalucía Barroca*, a cura di A. J. Morales, Sevilla 2009, I, pp. 191-208.
  - 18 F. Marías, *La catedral de Cádiz de Vicente de Acero: la provocación de la arquitectura crespá*, in "Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte", 19, 2007, p. 87.

- 19 V. Acero, *Probocado Don Vicente de Acero de los dictámenes, que dieron el R. P. Don Francisco Joseph de Silva, D. Pedro de Rivera, y D. Francisco Ruiz, Maestros de Arquitectura en la Villa y Corte de Madrid: y el P. Francisco Gómez de la Compañía de Jesús, y D. Leonardo de Figueroa, assimismos Maestros en la Ciudad de Sevilla, responde a los papeles en que han contradicho el plano y el alzado dispuesto por Don Vicente, para la nueva catedral de Cádiz, cuya fábrica está a su cargo, como maestro mayor de la obra de dicho templo*, Cádiz 1728, apud F. Marías *La catedral de Cádiz de Vicente de Acero: la provocación de los textos*, in "Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte", 20, 2008, p. 63.
- 20 Su un totale di 57 volumi, ne troviamo 16 di materia artistica-architettonica, sui quali si continua la ricerca per rintracciare le concrete edizioni. Purtroppo è senza dubbio un inventario incompleto, in quanto non appaiono opere ben note a Acero (i trattati dei matematici ed esperti d'architettura Tosca e Caramuel) e anche se è di difficile comprovazione, crediamo che avrebbe lavorato anche sulla base di altri testi. L. Alonso, F. J. Herrera, "Del estudio en la theórica y del trabajo en la práctica": observaciones sobre la formación, ideas y obra del arquitecto Vicente Acero, in "Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte", 16, 2004, pp. 123-125, n. 58. F. Marías, *La catedral de Cádiz de Vicente de Acero: la provocación de los textos...*, cit., p. 103, n. 78.
- 21 Nell'inventario i testi sono identificati soltanto dal nome dell'autore, per questo motivo non possiamo identificare con esattezza l'opera e l'edizione.
- 22 T. Tosca, *Compendio Mathematico*, Valencia 1707-1715, 9 voll.
- 23 J. Caramuel, *Architectura civil, recta y obliqua considerada y dibuxada en el templo de Ierusalén [...] promovida a suma perfección en el templo y palacio de S. Lorenzo cerca del Escorial que invento con su divino ingenio, delineo y dibuxo con su real mano y con excessivos gastos empleando los mejores architectos de Europa erigió el Rey d. Phelipe II*, Vigevano 1678.
- 24 L. San Nicolás, *Arte y Vso de Architectura*, Madrid 1639-1665, 2 voll.
- 25 C. D' Aviler, *Cours d'architecture*, Montpellier 1691.
- 26 F. Marías, *La catedral de Cádiz de Vicente de Acero: la provocación de los textos...*, cit., p. 61.
- 27 "Lea [...] al Padre Pozzo de la Compañía de Jesús, en el segundo tomo de sus obras, que dieron reglas generales para materia común; y aviendo las doctrinas de tan célebres artífices y con tanta propiedad maestros de este ingenioso arte [...] quién será tan temerario que se gobierne por las reglas de los Antiguos primeros, teniendo en los modernos la experiencia en sus obras?" (V. Acero, *Probocado Don Vicente...*, cit., p. 61).
- 28 Ivi, p. 58 sgg.
- 29 A. Pozzo, *Perspectiva...*, cit., II, fig. 76.
- 30 V. Acero, *Probocado Don Vicente...*, cit., p. 61.
- 31 Vicente Acero dette alla stampa, difendendo il suo lavoro e il suo onore come architetto, due documenti che vogliono intervenire nella polemica contro di lui scatenata dai critici del suo progetto. V. Acero, *Probocado Don Vicente...*, cit., pp. 55-65; Id., *Estracto de los dictámenes dados por los maestros consultados sobre dudas que se han ofrecido en cimientos, plantas y alzados de la iglesia catedral que se está fabricando en la ciudad de Cádiz, con que se informa a todos y satisfacen los bienhechores afectos y amigos de la verdad*, Cádiz 1730, apud F. Marías, *La catedral de Cádiz de Vicente de Acero: la provocación de los textos...*, cit., pp. 69-80.
- 32 V. Acero, *Probocado Don Vicente...*, cit., p. 61.
- 33 Ivi, p. 58.
- 34 F. Marías, *La catedral de Cádiz de Vicente de Acero: la provocación de la arquitectura crespa...*, cit., p. 86.
- 35 M. J. Callejo, *El Real Sitio de San Ildefonso*, Madrid 1988, III, pp. 973-974.
- 36 Ivi, pp. 928. Sul complesso sistema di ingegneri militari e architetti, si veda A. Cámara, *Los ingenieros militares de la monarquía hispánica en los siglos XVII y XVIII*, Madrid 2005.
- 37 D. Rodríguez, *Tradición e innovación en la arquitectura de Vicente Acero*, in "Anales de arquitectura", 4, 1992, p. 43.
- 38 S. Pérez, *La catedral de Guadix en el siglo XVIII: problemas constructivos y económicos*, in *Iglesia y sociedad en el reino de Granada* (ss. XVI-XVIII), a cura di M. L. López-Guadalupe, A. Lara, A. L. Cortés, Granada 2003, pp. 541-559.
- 39 D. Rodríguez, *Tradición e innovación...*, cit., p. 39.
- 40 A. Pozzo, *Perspectiva...*, cit., II, fig. 61- fig. 66.
- 41 Ivi, fig. 75: *Altare Capriccioso*.
- 42 Stile derivato dal Palazzo Monastero di El Escorial, il cui architetto Juan de Herrera impose il suo classicismo geometrico all'architettura spagnola per la maggior parte del XVII secolo. Cfr. F. Chueca, *Herrera y herreranismo*, in "Goya. Revista de Arte", 1963, 56-57, pp. 98-115.
- 43 Cadice cominciò a ospitare la *Casa de Contratación* per un regio decreto del 1717, a scapito della vicina Siviglia, situata sul Guadalquivir.

- 44 A. Morgado, *Iglesia y sociedad en el Cádiz del siglo XVIII*, Cadiz 1989, p. 54.
- 45 S. Fuentes Lázaro, *La práctica de la cuadratura en España: el caso de Lucas Valdés (1661-1725)*, in "Anales de Historia del Arte", 2009, 19, p. 210.
- 46 M. Ravina, *Notas sobre la enseñanza de las matemáticas en Cádiz a fines del siglo XVII*, in "Gades", 18, 1988, p. 50 sgg.
- 47 S. Fuentes, *La práctica de la cuadratura...*, cit., pp. 195-210.
- 48 V. Acero, *Probocado Don Vicente...*, cit., p. 55.
- 49 Collocazione Biblioteca Nacional de España (d'ora in poi BNE) DIB/18/1/877. D. Rodríguez, *Dibujos de arquitectura...*, cit., pp. 3-4.
- 50 Vicente Acero lavorò a Granada per parecchi anni insieme al suo maestro F. Hurtado Izquierdo. La cattedrale rinascimentale di Granada deve la maggior parte della sua architettura al maestro Diego de Siloé. E. Rosenthal, *La Catedral de Granada: un estudio sobre el Renacimiento español*, Granada 1990.
- 51 A. Pozzo, *Perspectiva...*, cit., I, fig. 58: *Edificio ottangolare d'Ordine Corinthio*.
- 52 Ivi, fig. 94: *Elevation geometrica della chiesa di S. Ignatio*.
- 53 E. Levy, *Propaganda and the Jesuit Baroque* Berkeley 2004, p. 100-102. Per quanto riguarda Acero si veda F. Marías, *La catedral de Cádiz de Vicente de Acero: la provocación de la arquitectura crespada...*, cit., p. 82.
- 54 V. Acero, *Probocado Don Vicente...*, cit., pp. 64-65.
- 55 W. Gramatowski, *Il profilo di Andrea Pozzo alla luce dell'Archivio Romano della Compagnia di Gesù*, in *Andrea Pozzo*, atti del convegno internazionale (Trento, 1992), a cura di A. Battisti, Milano 1996, pp. 456-457.
- 56 D. Rodríguez, *Tradición e innovación...*, cit., pp. 37-49.
- 57 F. Milizia, *Memorie degli architetti antichi e moderni*, [Parma 1781], Venezia 1785, II, p. 209.
- 58 E. Llaguno, *Noticias de los arquitectos y arquitectura de España desde su restauración*, a cura di J. A. Ceán, Madrid 1829, IV, p. 101.
- 59 F. Marías, *La catedral de Cádiz de Vicente de Acero: la provocación de los textos...*, cit., pp. 85 sgg.
- 60 J. B. Vilar, *Catálogo de la Biblioteca romana del cardenal Luis Belluga: transcripción, estudio y edición*, Murcia 2009, p. 27.
- 61 I. Martín, *Figura y pensamiento del Cardenal Belluga a través de su memorial antirregalista a Felipe V*, Murcia 1960, pp. 4-11.
- 62 Sulle sue interessanti attività durante la guerra in Spagna e sull'uso di strumenti propagandistici, così come sulla reazione antiregalista, si veda I. Martín, *Figura y pensamiento...*, cit., pp. 11-23.
- 63 E. Hernández, *La fachada de la Catedral de Murcia*, Murcia 1990, pp. 109-114.
- 64 Ivi, pp. 33-34.
- 65 J. M. De Jaime, J. De Jaime, *Sebastian Ferinagan y Cortés (Baguena, 1700-1762). Arquitecto e ingeniero militar, constructor del arsenal de Cartagena entre otras importantísimas obras*, in "Xiloca", 15, 1995, pp. 223-224.
- 66 Si è a lungo parlato della possibilità che nel 1844 questo disegno fosse in una collezione privata di Murcia. Cfr. E. Hernández, *La fachada...*, cit., p. 4, n. 3.
- 67 Ivi, p. 389-390.
- 68 J. Bérchez, *Arquitectura barroca valenciana*, Valencia 1993, pp. 26-86, *passim*.
- 69 Parecchie copie del *Perspectiva Pictorum Architectorum* sono tutt'ora conservate dalle biblioteche, nelle collezioni private e nelle biblioteche storiche della Catalogna e di Valencia.
- 70 C. De la Pena, *La biblioteca de Martín Solera, un maestro de obras en el siglo XVIII en Murcia*, in "Imafronte", 1985, I, p. 81.
- 71 Così lo difende A. Martínez, *Urbanismo utópico dieciochesco: la nueva plaza de la Alameda del Carmen en Murcia por Jaime Bort*, in "Anales de la Universidad de Murcia. Filosofía y Letras", XXXVI, 1978, p. 310, n. 35.
- 72 C. Belda, *Arte en la región de Murcia: de la Reconquista a la Ilustración*, Murcia 2006, p. 304.
- 73 M. González, *La catedral de Murcia*, in "Revista de archivos, bibliotecas y museos", 1911, pp. 24-25.
- 74 E. Hernández, *La fachada...*, cit., p. 59, pp. 77-86.
- 75 Jaime Bort fu chiamato presso il re Fernando VI come *Maestro Mayor de las obras de su magestad*, nel dicembre 1748 e l'opera passò a un terzo maestro, Pedro Fernández. Cfr. *Ibidem*.
- 76 Archivo de la Catedral de Murcia (d'ora in poi ACM) *Informe de D<sup>o</sup> Antonio Elgueta Vigil, 1 octubre 1748* collocazione G200 apud E. Hernández, *La fachada...*, cit., p. 92, n. 143.
- 77 *Ibidem*.
- 78 A. Pozzo, *Perspectiva...*, cit., II, fig. 83: *Facciate di San Giovanni Latterano*, fig. 84: *Spaccato per lungho e per largho del disegno passato*.
- 79 Archivo del Seminario Conciliar de Madrid (d'ora in poi ASCM), B. Pajarilla y Moya, *Sermón panegírico histórico que predico en veinte y cuatro de Enero... de 1734, día de la festividad de la dedicación de la Santa Iglesia de Cartagena*, Murcia 1734, collocazione A-F4 apud. Cfr. C. Belda, *Arte en la región...*, cit., p. 311.
- 80 M. V. Játiva, *La biblioteca del colegio de San Esteban de los Jesuitas de Murcia*, Murcia 2008.

- 81 C. Belda, *Arte en la región...*, cit., p. 322-323.
- 82 Nella Corte di Madrid, come nel levante spagnolo, ci sono volumi documentati in possesso di maestri come Teodoro Ardemans nel 1710 o Antonio Palomino nel 1715. Cfr. S. Fuentes, "El pintor se hace científico". *Un approccio alla scuola quadraturista cortigiana spagnola (ca. 1670-1725)*, in *Quadratura: Geschichte - Theorie - Techniken*, a cura di M. Bleyl, P. Dubourg, Berlino 2011, ~~in corso di pubblicazione~~.
- 83 J. Bérchez, *Arquitectura barroca...*, cit., pp. 82-84.
- 84 S. Fuentes, "El pintor se hace científico"..., cit.
- 85 Carlo Sebastiano di Borbone, re di Napoli e Sicilia dal 1735 al 1759, e da quest'anno fino alla morte re di Spagna con il nome di Carlo III (Carlos III).
- 86 La carica di segretario responsabile di questa attività censoria fu svolta dal critico di Pozzo, di Acero e di Bort, Antonio Ponz. Cfr. A. Ponz, *Viage de España...*, I, cit. pp. 39-40.